CON JORGE TRASANTE

"La murga es calle, nunca facultad"

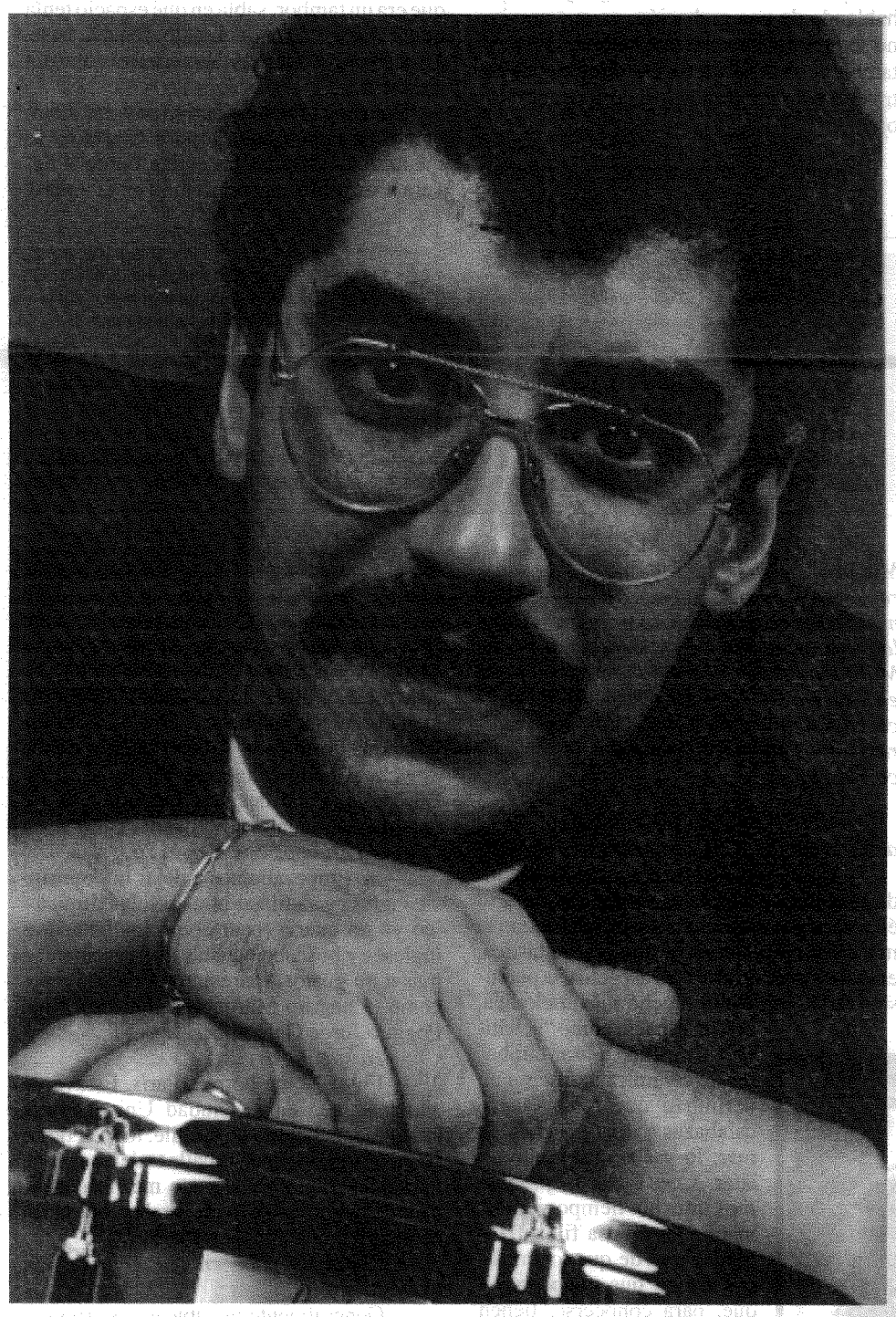
Arrastrando levemente las erres, polémico y sin pelos en la lengua, Trasante critica duramente a quienes, según su opinión, han sido "perjudiciales para nuestro folclore".

Mauricio Ubal

Su historia parece casi de cine. El botija que salía en la murguita aquella del barrio, se va a Francia a tocar percusión en la calle, y termina recorriendo el mundo con los Gipsy Kings. Pero lejos de olvidarse del redoblante, de Ansina y su repique, Trasante los extraña y los convoca.

Integró grupos casi míticos como Tótem, Gula Matari o Aguaragua; acompañó a Mateo, Rada, Dogliotti y mil más. Un día –en plena dictadura–, el Negro Trasante cargó una montaña de instrumentos y desembarcó en París. Al poco tiempo comenzó a volver sonando en discos de Roos, de Los Olimareños y del Sabalero. Cuando por 1988 las inconfundibles rumbas de los Gipsy Kings invadieron el planeta, pocos imaginaron que la gitanísima percusión bailaba en las manos de un humilde ciudadano del Cordón oriental.

Hoy, Jorge "Negrito" Trasante –bautismo artístico parisino– es un cotizado profesional a quien recurren famosos como Don Cherry, Dalida, Azuquita, Moustaki, Elli Medeiros, Raimundo Matta o Daniel Viglietti.



La reciente aparición en Francia y Uruguay de **Kalimba y cuero,*** su nuevo disco solista, dio pie a una rica conversación acerca de su trabajo, de la murga, el candombe, Mateo, el jazz y otros viejos amores suyos.

—"No hay que estudiar porque te saca el **swing**", era mi filosofía cuando tenía 16 años. Hasta que me di cuenta que eso estaba todo mal. Pero pensar así era parte de la venganza cotidiana contra el medio. El racismo está muy marcado en este país. Te lo hacen sentir. En esa época yo ya acompañaba a Marta Gularte y Mike Dogliotti y por ahí conocí al Fede (*Federico García Vigil*) que me fue animando para entrar al Conservatorio, hasta que me "pelié" con los profesores por asuntos políticos. Después estudié también con Coriún, que nos informaba mucho, en plena época de la dictadura.

—Pero en tu casa, de chico, ya había mucha música...

—De esa casa salieron mil murgas, sobre todo Curtidores de Diablos, que era la murga de mi padre, Valentín. Ahí venían Cachela, Pepino, Carlitos Céspedes, el Chiquito Roselló. Mi padre era letrista y dirigía, armaba los coros. El Tito Pastrana aprendió con él... y también el Pepe Veneno. La murga era "lo musical" de casa. El viejo preparaba meses y meses las letras, que siempre fueron críticas sociales. Una casa de murga y de candombe. El candombe más por el lado de mi madre. Sus hermanos tocaban todos el tambor. Inclusive mi padre y mi tío Héctor Croco tocaron con Xavier Cugat. Pero a mi viejo la murga le daba la oportunidad de expresarse en la escritura.

—La murga de tu niñez, ¿era musicalmente muy diferente a la actual? ¿Más lentona, por ejemplo?

—Se acompañaba diferente. Hoy los murguistas, en su mayoría, tocan todo igual. La batea acompaña igual una presentación que un popurrí o una retirada. Antes había popurrís que se tocaban con influencia de jota y se usaba más tocar el redoblante sobre el palo, cosa que hoy día se está perdiendo. Tocan fenómeno los pibes como el "Loquillo", pero no usan masa para el bombo. La función del bombo cambió completamente.

—Más agudo...

—No tiene sonido. El bombo tocado con un palo pelado suena como una lata. La forma de tocar del "Loquillo" me parece fantástica, pero auditivamente no es inteligente como toca. La afinación que tienen ellos en el bombo, tímbricamente, no cumple con los bajos que debería tener ese instrumento. Y cambiaron la manera de tocar. Antes, cada parte de la actuación de la murga se acompañaba de forma diferente. Cosas que yo le expliqué a Jaime Roos, que fue el que las introdujo un poco más en el medio. Hasta La Soberana mal o bien se había mantenido eso, pero luego lentamente las murgas se alinearon a Soberana, se unificaron.

—¿Por qué te parece que ocurrió eso?

—No sé por qué, ya que yo me fui del país cuando empezó a ocurrir eso. Pero los barrios tenían sus características. Cada murga estaba ligada a una barriada y a un director. Los Patos funcionaban a la velocidad de Pepino; La Nueva Milonga era más picada, más cortada. La forma de bailar de Pastrana no era igual a la de Cachela. Había líderes que ahora no hay. Después de Soberana se siguió el modelo y se acompaña casi todo igual, cosa que yo critico. Hoy empiezan a una velocidad y terminan igual, tocando rapidísimo.

—¿Influencia brasileña?

—Por supuesto. Y del candombe. Muchos golpes del candombe metidos ahí. Y me parece fenómeno esa mezcla. Lástima que se perdiera la variación en el acompañamiento. Quizá, para mí, los pocos que mantienen todavía aquella tradición son el Tito Pastrana y Araca. Y con los coros pasa igual. Creo que responde a que hoy la murga es menos popular que antes en su integración. Hay un falso popularismo en la murga. Hoy por hoy, el que sale en murga no es tanto el individuo del pueblo, de abajo. Es otra categoría de uruguayos la que sale...

—Explicate...

—Si vos mirás quiénes manejan la murga en los últimos veinte años, en su mayoría son gente del estudiantado. En una época, la murga se manipuló mucho en el nivel estudiantado, sobre todo a partir de La Soberana, que fue quien concientizó a los pibes más jóvenes. El Pepe Alanís creó una evolución, pero él salía con verdaderos murguistas, gente de barrio y trabajadores, no salía con gente de la facultad. En las facultades se armaron muchas murgas, pero no trabajaron con gente de la calle, con los verdaderos murguistas, creo que porque no les convenía. Los tipos se subieron a un camión, se apropiaron de algo y ahora son los fenómenos que lo quieren dirigir... La murga es calle, es barrio, nunca fue facultad.

—Creo que ese fenómeno tuvo mucho que ver con el momento político que vivíamos ¿no? En medio de la dictadura, mucha gente buscaba caminos, formas de decir cosas y sin experiencia previa se largó a armar murgas, así como otra organizaba recitales, grupos de teatro o "candombailes".

▶

—Sí, pero para mí se alejó a la murga del barrio. ¡Ojo! ¡Ta bárbaro la facultad y que se estudie! Pero a no engañarse, que eso no fue ninguna evolución. Los tipos de aquel carnaval no quieren ir a ver lo de hoy. Eso no es murga, dicen. Y tienen razón. No hay un fondo de base, relacionado con la murga. No se sabe lo que se está haciendo, hay un desfasaje con la "cosa" popular. Y evidentemente, un tipo que no es del medio popular no va a buscar gente de ese ámbito.

—Pero ¿cómo parás algo que se ha dado casi naturalmente? ¿Hay que prohibir que la gente trabaje con la rítmica murguera?

—Es un asunto de autenticidad. En cierta manera, dentro del canto popular pasa lo mismo. Cuando se fueron Los Olimareños, se crearon no sé cuántos dúos que los imitaban. Ta fenómeno copiar a Los Olimareños, pero vos no podés copiar toda la vida. Pepe y Braulio cantaban eso porque lo habían vivido y entre los que lo vivieron y los que copian esa vivencia hay una diferencia enorme. Yo toqué con Pepe y Braulio; después grabé con otros que cantaban fenómeno y tocaban hasta mejor, capaz... pero no pasaba nada. El convencimiento no es el mismo. Lo vivido no lo puede robar nadie. Yo conocí a mucha gente y conocí lo que opinaban y te digo que hay gente que se metió en esto porque le convenía. Están utilizando ciertos elementos, pero ellos no hacen parte del medio. Para mí, murga es Pastrana, Araca, los Alanís.

Falta y Resto y todas esas murgas son una sanata. Ahí no hay base histórica, no hay nada. Es como si un tipo de Pocitos va a tocar chamarritas al Interior. Yo siento muy híbrido a todo ese movimiento, insulso. Lo veo como el lado **bussines** de la música. Yo considero que esas personas fueron perjudiciales para lo que es el folclore. Por eso el candombe se mantuvo más virgen, porque no pudieron entrar en el candombe...

—Creo que el tema daría para confrontar opiniones, ¿no? Vos hablaste del candombe. Muchos músicos hoy tocan y graban con cuerdas de tambores.

—Estoy contento con que vos puedas llevar a Malumba y los tambores... pero costó un huevo, hermano. Eso viene del año 66 cuando Mateo montó El Kinto, que fue el primero en llevar tambores. Porque Mateo y Rada eran de ahí abajo y con ellos iba la gente. Pero salvo ellos, nadie llevaba un tambor, porque era una música de negros y era espantoso tocar candombe, loco. Eso lo vivimos también con el Tótem, años después. Cuando íbamos a tocar al Nacional decían "¡Ay!, qué titos!". La gente quería escuchar Cold Cofee y Los Killers. Cuando llegaba Tótem decían: "Uy, qué grupo mersa", "llegaron las sonoras", "qué feo". Y con la murga era igual o peor. La gente acá no escuchaba murga, era muy despreciativo para un montevideano hablar de la murga. Incluso a nivel de músicos. Mirá que cuando fundamos Aguaragua,** con el Pájaro Canzani, por 1974, ni el Pájaro, ni Lazaroff, ni Bonaldi sabían lo que era una murga... Y menos Jaime.

El primer trabajo murguero que hubo acá a nivel popular lo hice yo con Canzani, cuando metí la murga en el tema "Y aquí no amanece ná". Incluso, como él era del Interior, lo que hacía era tocar chamarritas, a las que yo iba transformando con ritmo de murga. Pero originalmente eran chamarritas. Los músicos de Aguaragua conocían todo el repertorio de Los Beatles, pero candombe y murga no tocaban nada. Antes de ese grupo, nadie había utilizado la murga en el canto popular.

—Pero estaba el antecedente de las "canciones carnavaleras" que hacían Los Olimareños, en especial el disco ***Todos detrás de Momo.***

—Claro. Pero ¿qué hicieron ellos? Grabaron con una batería de murga. El acompañamiento de guitarra chocaba mucho con la batería porque no se tocaba en función de és-ta. Se tocaba folclore del Interior al que se le incorporó una batería de murga, y siempre hablando de una grabación, ya que en vivo no se presentaban con una batería. Eso pasó también con el Sabalero. De todos modos ese trabajo tuvo un gran valor, porque abrió los ojos...

(Apago por un momento el grabador. Mientras bebe su vaso de agua, Trasante recuerda momentos y nombra amigos comunes. Yo lo recuerdo a él, la primera vez que lo vi tocar, al lado de Mateo, en el teatro Millington Drake. Especialmente, me pega en la memoria el enorme ***afro-look*** *que lucía casi desafiante y unos atriles para tumbadoras rabiosamente anaranjados. Creo que corría 1977.)*

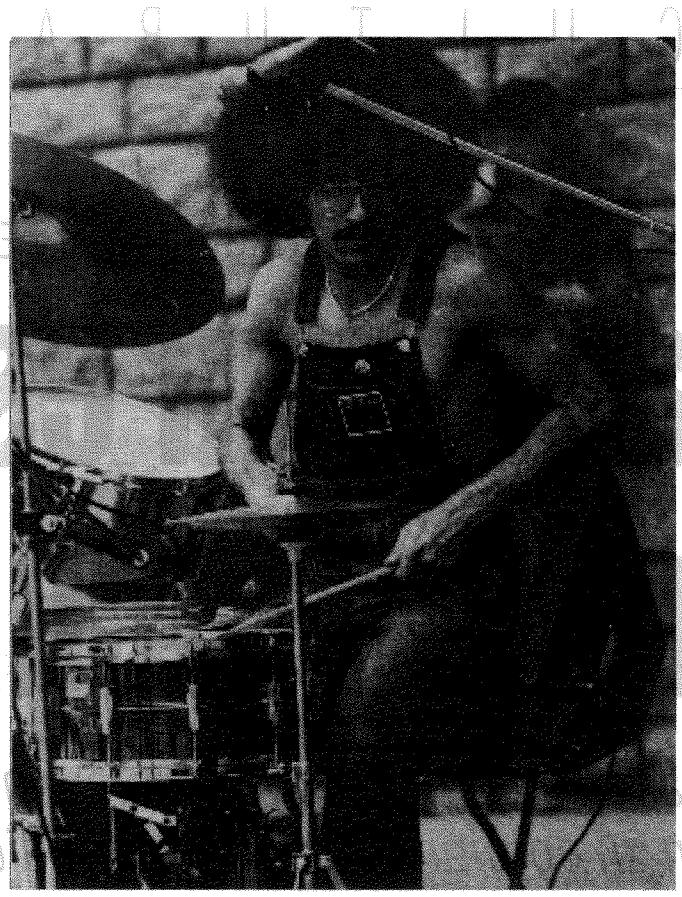
—Mateo grabó su segundo disco solista a dúo contigo. ¿Cómo surgió ese trabajo?

—Estuvimos un año preparando, sacando los temas para ese disco. Es que por esa época los dos estábamos muy metidos con la música hindú. Descubrí que era fantástica, empecé a encontrarle otro aspecto a la percusión. Una percusión mucho más melódica, con un espacio como "acuático". Comencé a usar tambores de cerámica, conseguí un berimbau que tenía cuatro calabazas y tres conchas de mar; lo usaba casi como un sitar. Con Eduardo pasábamos mucho tiempo juntos, inspirados en esa filosofía –verdadera– de que los músicos tienen que conocerse y que, para conocerse, tienen que tocar mucho juntos. Entonces improvisábamos todo el día. Los temas iban saliendo a partir de improvisaciones. Después aquél les iba haciendo letras o ya venía con una idea mínima...

—Se buscaban...

—Era otra búsqueda del tiempo... Mateo era fantástico. El sabía lo que tocaba. Tenía una pancadita de candombe que no la toca nadie. Mateo sabía lo que era un tambor, sabía en qué espacio tenía que ir una guitarra, o un bajo. Iba a la base. Y tocábamos todos los días; era casi como un ejercicio.

Esa época fue muy activa para mí. Estábamos en la búsqueda sonora, tímbrica. Se me mezclaban todas las ondas, como si llevara cuatro FM todo el tiempo en el balero.



Trasante en acción (París, 1978)

Una página negra

Cuando se demolió el conventillo, en París hicimos un acto, se manifestó. Acá pasó desapercibido, los músicos no hicieron ninguna solidaridad con esa desaparición. Eso, la gente que vivió allí lo sabe. Los que tocan el tambor lo saben y constituye una página negra de la música uruguaya que no podrán cubrir con nada. Esa gente está dolida y tiene razón. No se hizo nada culturalmente. No se habló más. Los músicos montevideanos no hicieron nada.

Iba al Conservatorio, ensayaba con Mateo, veía a Federico, tocaba con Jarotium, luego me iba a ensayar con Cold Cofee. Pensaba: "hay que hacer todo, no se puede negar nada". Probaba todo. Entre escuchar un disco y tocar, prefería tocar. Pero también me metí a escuchar mucho jazz, mucho Coltrane y Parker. Formamos A buen puerto, donde estaban Alberto Magnone, Pippo, el Corto Buscaglia. Poco después hicimos Contraviento y Mariana con Fernando Yánez.

—Ya estamos como en el 76, ¿no?

—Sí. Empezábamos a dejar la **pop music** inglesa y a utilizar otras células rítmicas. Yo ya no quería tocar como los bateristas ingleses y buscaba bajistas que funcionaran más a mi gusto. Aparecieron pibes jóvenes como el negrito Márquez (*Eduardo*), Raúl Poggi o Jorge Galemire...

—Hasta que te vas.

—En el 77 me borré a París. Estuve un año instalado en la Ciudad Universitaria, tocando muchísimo en la calle, todo el tiempo. Y ojo que tocar en la calle te dejaba guita. Paralelamente, poco a poco me fui enganchando como músico de grabaciones, fui haciendo mi campo de trabajo.

—Contá un poco en qué consiste ese trabajo.

—Generalmente me ubican los arreglistas o productores de los artistas que van a grabar. Ellos son quienes coordinan y conforman el grupo de músicos para cada sesión, de acuerdo a lo que tengan que grabar. A veces te pasan primero la partitura o las partes. A veces no te dan nada y hay que crear todo. Recuerdo el trabajo con Don Cherry, donde había que improvisar mucho, era una "zapada" tremenda. Entrábamos en un clima en el que me gozaba todo tocando. Actualmente me llaman seguido para programar máquinas de ritmo de cosas a grabar. Trabajo en casa con la computadora y llevo todo armado al estudio. También trabajo bastante en música para películas.

—¿Es exigente el medio francés?

—Muy exigente. Es exigente porque estás contra reloj todo el tiempo. Generalmente, las sesiones tipo son de tres horas. Si vos te hacés de un nombre como profesional, imponés tu tarifa por sesión, aunque es común que se arregle un precio, un **cachet** por el día entero.

—Poco divague.

—Bueno, yo trabajo así. El que llega "zarpado" y toca, fenómeno, allá él, pero yo conozco pocos que lo puedan hacer. Muy pocos.

—¿En qué formas o líneas musicales has profundizado más?

—Profundicé mucho en el jazz, sobre todo a partir del trabajo con Don Cherry. Después tuve una época salsera increíble, tocando con Azuquita, una cantante panameña que venía con la orquesta de Tito Puente. Me llamaron a grabar y ahí me perfeccioné mucho en la percusión latina, especialmente en lo que más me gusta, que es tocar el timbal (pailas) en orquestas grandes. Yo le suelo agregar bombo y varios platillos a las pailas. Hoy día sigo tocando con Azuquita, fundamentalmente en conciertos.

—¿Cómo enganchás en los Gipsy Kings?

—Yo andaba por Canadá y me localizó su **manager**, al cual yo ya conocía. Los Gipsy recién empezaban a sonar en vivo y me invitan a formar parte de la banda que se iba a armar. Me interesaba porque era tocar música con mucha libertad.

—¿El trabajo con ellos?

—Traen las ideas y vemos las estructuras de los temas. Con el resto de los músicos les vamos inventando puentes o modulaciones o directamente les sacamos partes. Los seis tipos son bárbaros, sencillos y musicalmente nos dan mucha libertad. Sus temas son muy simples armónicamente, sus rumbitas tienen mucha raíz folclórica. Son auténticos y la música "suena". A la vez son conscientes de sus carencias y reconocen tu trabajo. Por otro lado, tienen ese costado un poco infantil, que es bárbaro.

—¿También están abiertos a tus composiciones?

—Se ha hablado. Pero mi onda es tan por afuera de la de ellos, que no creo... Ni busco componer en esa línea. No me gusta componer temas comerciales; sinceramente, lo que más me interesa es la experiencia de la fusión.

—Acá en casa, ¿Ansina o Cuareim?

—Mi forma de tocar es Ansina. Es bravo decir esto, pero es la verdad. Como soy del Cordón, cruzaba la calle y estaba en Ansina. El Cordón tiene una batea que está muy próxima a Ansina, tiene un golpe mucho más vivo que el Cuareim. Para mí hay maestros como el Cacho ("Malumba") Giménez o Gustavo Oviedo ("Hurón"). Ansina me gusta más para tocar, me siento cómodo. A Cuareim hoy día lo encuentro más desflecado, se arma menos seguido. Son gente más joven, a la que hay que esperar todavía. Los Silva no están tocando todo el tiempo y eso se siente.

—Para el público común, explicá un poco las diferencias básicas entre una y otra manera de hacer el candombe.

—Es bastante notorio. Cuareim es más lento. Sus pianos son más espaciosos, sus células rítmicas son más repetitivas, más simples. Cuareim tiene un ritmo hermosamente calmo, más milongón. En cambio Ansina es más rápido, su piano es más repicado. Los tambores repiques también funcionan diferente, son más cargados en Ansina, más esporádicos en Cuareim.

(Después el saludo breve, la sonrisa bajando la escalera, el recuerdo a los amigos. El Negrito volviendo a París.)

LA SED Y EL AGUA
¡La Violencia está en nosotros!
CON RAQUEL DARUECH
DOMINGOS 19:30 HS. POR CANAL 5
Porque al Final, se necesita un buen Principio

* **Kalimba y cuero** (Ayuí, 1993) es el nombre dado en Uruguay al CD **Until Dawn**, editado originalmente en Francia (1992). Véase comentario en esta edición.

** Aguaragua se llamó el grupo que acompañaba a Carlos "Pajarito" Canzani. Fundado en 1973, por él pasó una importante camada de entonces muy jóvenes músicos, como Jorge Lazaroff, Jorge Bonaldi, Jorge Galemire, Carlos da Silveira y Jaime Roos, además del propio Trasante.